

Jelena D. Janković
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Studentkinja masterskih studija
jankovicjelena108@gmail.com

UDK: 821.133.1.09 Maupassant G. De
doi: 10.19090/zjik.2023.143-163
originalni naučni rad

ELEMENTI FANTASTIČNOG U FORMALNIM I STILSKIM OBELEŽJIMA „ORLE“ GIJA DE MOPASANA¹

SAŽETAK: Uzimajući rad *Uvod u fantastičnu književnost* Cvetana Todorova za osnov definicije pojma fantastičnog, u tekstu istražujemo da li priča „Orla“ Gija de Mopasana ima karakteristike fantastičnog. Komparativnom metodom ispitujemo da li, i u kolikoj meri, i prva verzija „Orle“ iz 1886. godine i druga verzija iz 1887. pripadaju fantastičnoj književnosti, oslanjajući se na odrednice iz rečnika i mišljenja francuske i srpske književne kritike, ograničavajući se na dva područja analize: različitu formalnu strukturu ovih verzija i drugačiji stil koji se u njima javlja. Ovaj tekst može poslužiti u daljim istraživanjima književnog dela Gija de Mopasana, pre svega onim koja se bave njegovim fantastičnim pričama.

Ključne reči: Gi de Mopasan, Orla, pojam fantastičnog, fantastična književnost, književna forma dnevnika

1. UVOD

Pripovetka „Orla“ Gija de Mopasana („Le Horla“, Guy de Maupassant, 1850–1871), a posebno njena druga verzija neizostavno je barem pomenuta u većini studija o fantastičnoj književnosti. Neki kritičari navode da je ona plod pomućenog stanja uma pisca u poslednjim godinama života, ali umešnost stila i činjenica da Mopasan piše priče sa fantastičnim elementima još od početka svog književnog stvaralaštva idu na ruku onim kritičarima kojima piščevo zdravstveno stanje nije od presudnog značaja za stvaranje ove pripovetke (Thérenty 1999: 26).

Gi de Mopasan obično se u književnosti povezuje sa stilskim formacijama realizma i naturalizma. To ne čudi s obzirom da je Gistav Flober (*Gustave Flaubert*) bio prijatelj njegove majke i njegov svojevrсни književni učitelj od koga je usvojio oko za „živi detalj“ opisivanja i „uravnoteženu rečenicu“ (Thérenty 1999: 16, 9). Što se tiče

¹ Rad je proistekao iz seminarskog rada nastalog u okviru predmeta Istorijska poetika novele i priče u francuskoj književnosti master akademskih studija Romanistike, pod mentorstvom prof. dr Tamare Valčić Bulić.

naturalizma, Mopasan je još 1875. upoznao Zolu (fr. *Émile Zola*) i ostale pisce iz kruga naturalista, a sa nekima od njih 1880. godine učestvuje u pravljenju *Medanskih večeri* (*Les Soirées de Médan*), grupne zbirke pripovedaka, gde je njegova pripovetka „Dunda“ („Boule de suif“) izazvala pozitivne reakcije i smatra se celokupno jednom od njegovih najuspešnijih pripovedaka (Thérenty 1999: 9).

Međutim, Mopasan se postepeno odvaja od naturalističkog učenja. Kao što navodi Teranti, Mopasan u pismu naturalističkom piscu Polu Aleksiju (Antoine Joseph Paul Alexis) 1877. ukazuje da mu se, pošto je naturalizam „podjednako ograničen kao i fantastično“ sviđa i „prava, napadna, a često ograničena strast putenog“, kao što mu se sviđa i „veličina iznenadnih horizonata koje ponekad imaju melanholični ljudi“ (Thérenty 1999: 17).²

Možemo primetiti da je Mopasan još ranije uvodio fantastično u svoja dela. Neke od njegovih prvih priča su „Odrana ruka“ („La main d’écorché“, 1875) i „Na vodi“ („Sur l’eau“) prvi put izdata pod imenom „U čamcu“ („En canot“, 1876). Već ove rane priče se smatraju fantastičnim u širem smislu te reči. Da bi bilo jasno zašto baš u širem značenju fantastičnog, moramo najpre objasniti odrednicu „fantastično“ u književnosti. U radu ćemo pokušati da utvrdimo da li postoje odlike fantastičnog u „Orli“, koncentrišući se na karakteristike stila i forme ove priče. Trudićemo se da, ukoliko one postoje, komparativnom metodom utvrdimo u kojoj meri su zastupljene u obe verzije „Orle“. U radu polazimo od pretpostavke da će „Orla“, ili bar njena druga verzija, kao poznata fantastična priča, opravdati svoju književnu kategorizaciju.

2. POJAM FANTASTIČNOG

Da bismo videli koje je značenje fantastičnog (fr. *fantastique*) za početak možemo potražiti definiciju u rečnicima. Prema *Larusu*, fantastično je ono što je „izmaštano“, a u književnosti se odnosi na delo koje „prevazilazi stvarnost i upućuje na snove, natprirodno, magiju, stravu ili naučnu fantastiku“ („fantastique“ *Larousse*). U delima fantastike prema *Roberu* „dominiraju natprirodni ili neverovatni elementi“, ali u objašnjenju prideva, fantastično je ono što je „izmaštano, ili tako izgleda“ i ono „koje se čini natprirodnim“ („fantastique“ *Le Robert*). Rečnik *Trésor de la Langue Française informatisé* u fantastičnim književnim delima izdvaja natprirodno kao glavno obeležje, a u definiciji prideva „fantastično“ odvaja značenje „koje pripada natprirodnom, koje je izmaštano“ od značenja „koje izgleda zamišljeno, natprirodno“.

² Autor je za potrebe rada citate svih stranih izvora preveo na srpski.

Dok je prema *Larusu* fantastična književnost činjenično izmaštana i natprirodna, ona je prema *Roberu* izmaštana ili tako izgleda i natprirodna ili se takvom čini. Ova karakteristika nesigurnosti da li je fantastično zaista natprirodno i izmaštano ili to nije slučaj vidi se i u definicijama rečnika *Trésor de la Langue Française informatisé*. Upravo ta nesigurnost je glavna odlika fantastične književnosti prema Cvetanu Todorovu (Tzvetan Todorov). On u svom delu *Uvod u fantastičnu književnost (Introduction à la littérature fantastique)* navodi da je jedna od glavnih odlika fantastičnog nemogućnost podrazumevanog čitaoca da odredi da li radnja dela pripada konvencionalnoj stvarnosti ili ne:

Do samog kraja pustolovine, dvosmislenost se ne gubi – stvarnost ili san? Istina ili privid? I tako smo uvučeni u srce fantastičnog. U svetu koji je odista naš, u svetu koji poznajemo, bez đavola, vila i vampira, događa se nešto što se zakonima tog istog, nama bliskog sveta ne može objasniti. Posmatrač događaja se mora odlučiti za jedno od dva mogućna rešenja: ili je reč o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni sveta ostaju onakvi kakvi su, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni deo stvarnosti, ali tada ovim svetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati. Ili je đavo privid, zamišljeno biće, ili on stvarno postoji, baš kao i druga živa bića, s tom razlikom što se on retko sreće (Todorov 2010: 27).

Zadržimo se zasad na dva dela ovog citata: na „našem svetu koji poznajemo“ i na „đavolu koji se retko sreće“ (Todorov 2010: 27).

Najpre, mesto održavanja fantastične radnje je svakodnevni svet koji poznajemo, a ne, na primer, svet basni u kojima žive životinje koje pričaju, hodaju na dve noge i imaju osobine ljudi. Ovo nas vodi ka drugom uslovu fantastičnog dela, pored neodlučnosti čitaoca, a to je način čitanja teksta. Prema Todorovu, čitanje fantastičnog teksta ne sme biti ni „pesničko“, ni „alegorijsko“ (Todorov 2010: 34). To znači da se fantastično može javiti samo u fikciji, jer „pesničke slike nisu opisne“ i one

se moraju čitati upravo u ravni lanca reči koje one sačinjavaju, [...] ne zalazeći ni u ravan referencije. Pesnička slika je kombinacija reči a ne stvari, i nekorisno je, pa čak i štetno, prevoditi te kombinacije u termine čulne spoznaje. Sada vidimo zašto poetsko čitanje predstavlja opasnost po fantastično. Ako, čitajući tekst, odbacujemo svako predstavljanje i svaku njegovu rečenicu posmatramo samo kao semantičku kombinaciju, fantastično neće moći da se pojavi; ono kao što se sećamo, traži reakciju na događaje onakve kakvi su oni u svetu koji se opisuje (Todorov 2010: 59).

Dakle pesme nisu referencijalne, tj. ne odnose se na svet i kao takve ne mogu da izazovu reakciju zapitanosti kod čitaoca, što je glavni uslov fantastičnog. Sa druge strane, fantastično se uvek čita doslovno i kao takvo suprotstavlja se i alegoriji koja je uvek eksplicitno označena u pripovesti i može imati ili samo preneseno ili i osnovno i

preneseno značenje. Naravno, postoji veliki broj mogućnosti čitanja teksta, od doslovnog, preko i doslovnog i alegorijskog, do, na kraju, čisto alegorijskog čitanja gde dešavanja teksta imaju preneseno značenje (Todorov 2010: 62), a pomenuta basna pravi je primer takvog književnog teksta (Todorov 2010: 63).

Vratimo se sada na deo citata o đavolu. Ako se u fantastičnim delima pokazuju bića koja se retko sreću, ta nesvakidašnjost može objasniti elemente neverovatnog u definiciji iz *Robera*. Treba ipak znati da često „fantastična pripovest sadrži dva rešenja, jedno verovatno i natprirodno, a drugo neverovatno i racionalno“ (Todorov 2010: 49). Dakle, mnogo češće nailazimo u postavci pripovesti na podatke koji nam ukazuju da natprirodno postoji, nego da se iza priče krije neko logično objašnjenje. I tako, paradoksalno, natprirodno, iako razumu zvuči neverovatno, postaje verovatniji odgovor na zapitanost podrazumevanog čitaoca šta je istina i koje je objašnjenje nesvakidašnje radnje. Dok traje ta dilema podrazumevanog čitaoca (a gotovo po pravilu i lika ili likova u delu), ostajemo u žanru fantastičnog. Ovaj žanr je jako krhak, jer do kraja povesti može preći u čudesno (fr. *merveilleux*) ili u čudno (fr. *étrange*) ako li se samo odlučimo da događaje objasnimo racionalno, ne rušeći ustanovljena pravila stvarnosti, odnosno ukoliko prihvatimo natprirodno i neke nove zakone koji nam nisu poznati u svetu utvrđene stvarnosti. Zbog toga se fantastično „radije smešta na granici između dva žanra, čudesnog i čudnog, nego što hoće da bude samostalan žanr“ (Todorov 2010: 42).

Sem toga što prihvaćeno natprirodno pripada čudesnom, Cvetan Todorov se ograđuje od rečničke definicije fantastičnog kao dela u kojima se javlja natprirodno:

Događaje odista možemo odrediti kao *natprirodne*, međutim, natprirodno kao književna kategorija ovde nije celishodno. Ne možemo zamisliti žanr koji bi okupio sva dela u kojima se javlja natprirodno, i koji bi, prema tome, morao obuhvatiti i Homera, i Šekspira, i Servantesa, i Getea. Natprirodno nam ne pruža dovoljno blisko određenje dela, ono je suviše široko (Todorov 2010: 35).

Glavna kritika na Todorovljev rad ide u potpuno drugom smeru, te mu se zamera previše usko objašnjenje fantastičnog. Neki kritičari dostižu suprotnu krajnost, pa fantastično izjednačavaju sa čudesnim ili čak smatraju da je fantastično sve ono što u književnosti odstupa od mimezisa (Рибникар 1994: 7). Reklo bi se da oni upadaju tačno u zamku na koju je ukazivao Todorov i svrstavaju u fantastično svaki književni tekst iz svake epohe u kojem se odstupa od ugovorene „normalne“ stvarnosti i empirijskog iskustva.

Opet, treba napomenuti da je i Todorovljeva odviše precizna definicija fantastičnog iznedrila ne toliko obiman spisak čisto fantastičnih književnih tekstova. Oni pre svega pripadaju pripovetkama i novelama što ne čudi s obzirom na to da je „амбивалентност или неодлучност тешко [...] одржати у обимном роману“

(Рибникар 1994: 7). Ovi se tekstovi, sem toga, javljaju u tačno ograničenom vremenskom periodu od otprilike jednog veka: od kraja XVIII do kraja XIX veka, gde je upravo Mopasan tipični predstavnik fantastične priče pre nestanka fantastične književnosti, objašnjene prema Todorovljevim principima (Рибникар 1994: 7).

3. ANALIZA „ORLE“

3.1 RADNJA „ORLE“

Priča „Orla“ ima dve verzije. Prva je iz 1886, a druga iz 1887. godine. Ove dve verzije sadrže gotovo istu radnju, sa određenim ubačenim i izbačenim delovima i likovima. Narator „Orle“ je sredovečni čovek koji počinje iznenada da se oseća zabrinuto i ima poteškoće da zaspi. Jednog dana primećuje da mu tokom noći nestaju voda i mleko. Ostali nesvakidašnji događaji kojima prisustvuje su ruža koja lebdi u vazduhu, knjiga koja se sama pokreće i ogledalo u kom ne vidi svoj odraz. Narator smatra da se u njegovoj kući nalazi nevidljiva sila, Orla. Misli da je ona došla brazilskim brodom koji je video neposredno pre početka tegoba. Ovo opravdava novinskim člankom u kom je opisana epidemija ludila u Sao Paulu gde su seljaci bežali iz domova jer njima gospodare neka nevidljiva bića, koja im piju život u snu, a od namirnica piju mleko i vodu.

Treba napomenuti da neki teoretičari smatraju da je priča „Pismo jednog ludaka“ („Lettre d'un fou“) iz 1885. u stvari prva verzija „Orle“, pošto se u njoj nalazi skoro nimalo promenjena scena sa ogledalom bez odraza (Thérenty 1999: 6). Narator je predstavnik scijentizma XIX veka, koji veruje u nauku i empirijsko iskustvo, ali takođe postaje uznemiren kada shvati da čulima ne može da se veruje u potpunosti (Maupassant 1885, para. 4). Iako je ovo bitna sličnost sa pričom „Orla“, ostatak radnje se razlikuje, pa se opredeljujemo za stav Martin Berko da „Pismo jednog ludaka“ nije prva verzija „Orle“, već da „sadrži seme ‘Orle’ koje tek treba da nikne“ (Bercot 1994: 8).

3.2 FORMA „ORLE“

Kao što uviđa Fransoaz Rašmil „poređenje između dve verzije [„Orle“] je poučno i dopušta nam da shvatimo kroz koje je etape Mopasan prošao kako bi bolje obradio temu rada“ (Rachmühl 1983: 6). Stoga ćemo se i mi truditi da pomenemo bitne razlike u verzijama. Ono što prvo zapada za oko je svakako forma.

Prva verzija „Orle“ napisana je kao ispovest čoveka u prvom licu. Međutim, ona ima svoj okvir, tačnije uvedena je i završava se kratkim pasusom u trećem licu. Doktor Marand, jedan od najcenjenih psihijatarata, pozvao je trojicu kolega i četvoricu

naučnika u mentalnu ustanovu čiji je direktor. Njegova želja je da im pokaže pacijenta sa veoma uznemirujućom pričom. Narator ulazi u prostoriju i počinje da priča o svom neobičnom slučaju (Maupassant 1886, para. 4). Ovaj uvod u pripovedanje skoro da podseća na tipične novele sa okvirom i predstavljanjem naratora, samo što za razliku od Bokačovih (Giovanni Boccaccio) novela, ovde nije prisutan *locus amoenus*. Baš suprotno, umesto ugodnog boravka u prirodi, prva verzija „Orle“ dešava se u zatvorenom i to ne bilo gde, već u mentalnoj bolnici. Ptičice i žubor potoka ne mogu se čuti, ali zato se priprema pripovedanje „najčudnije“ i „najviše uznemirujuće“ priče koju je jedan od najvećih stručnjaka ikada čuo (Maupassant 1886, para. 2). Ovi superlativi zaokupljaju pažnju čitaoca u iščekivanju nečeg neprijatnog. Mračnoj atmosferi doprinosi i što za razliku od zelenila prirode u *locus amoenus*-u, ovde imamo nedostatak ikakvog opisa bolnice, ali možemo stereotipno pretpostaviti da je bela, kao i većina bolnica, posebno onih za pacijente sa mentalnim oboljenjima. Čak i bela boja u ovom kontekstu ne bi podsećala na čistotu, već na sterilnost i bolest.

Pređimo sada na drugu verziju „Orle“. Ova priča nema promenu fokalizacije sa trećeg lica iz okvira na prvo lice, već je u celosti ispričana iz ugla glavnog junaka i to u formi dnevnika. Pomenimo da je čak i „Pismo jednog ludaka“, kao začetak „Orle“, takođe u potpunosti napisano u prvom licu i to, kao što mu naziv pokazuje, u formi pisma. Ako posmatramo te različite skice priče i prihvatimo Rašmilino mišljenje da proces obrađivanja teme ide na bolje, možemo zaključiti da je oblik dnevnika doprineo kvalitetu priče. Pošto je Rašmil ovde mislila samo na poređenje između prve i druge verzije „Orle“, treba dodati da je pismo, ipak, adekvatnija forma fantastičnog od naracije sa okvirom u prvoj verziji „Orle“, iako joj hronološki prethodi. Razlog tome je što podrazumevani čitalac može da se poistoveti sa naratorom koji pripoveda u prvom licu i to u nečemu tako ličnom kao što je dnevnik, gde generalno nema potrebe za lažima, za razliku od naratora koji se u pismu ili uživo obraća naučnicima i stručnjacima iz oblasti psihijatrije, što je slučaj u „Pismu jednog ludaka“ i prvoj verziji „Orle“. Zbog čega je poistovećivanje sa naratorom značajno za fantastično, Todorov objašnjava ovako:

Predstavljeni pripovedač, dakle, savršeno odgovara fantastičnom. On je prihvatljiviji od običnog lika koji lako može slagati [...] Ali, on je isto tako prihvatljiviji i od nepredstavljenog pripovedača, i to iz dva razloga. Najpre, ako nam takav pripovedač ispriča natprirodan događaj, tada ćemo se naći u čudesnom: nećemo moći da sumnjamo u njegove reči; fantastično, kao što znamo, zahteva sumnju. Nije slučajno što čudesne priče retko koriste prvo lice (tako ga nema ni u *Hiljadu i jednoj noći*, ni u Peroovim pričama [...]): čudesno nema potrebu za tim, njegov natprirodni svet ne treba da budi sumnju. Fantastično nas dovodi u nedoumicu: verovati ili ne verovati? Čudesno ostvaruje to nemoguće jedinstvo predlažući čitaocu da veruje ne verujući zaista. Na

drugom mestu, a to se vezuje za samo određenje fantastičnog, prvo lice koje priča najlakše omogućava poistovećivanje čitaoca sa likom, zato što, kao što znamo, zamenica „ja“ pripada svima. Osim toga, da bi se poistovećivanje olakšalo, pripovedač će biti „prosečan čovek“ u kojem se svaki (ili gotovo svaki) čitalac može prepoznati. Tako na najneposredniji mogući način prodiremo u svet fantastičnog (Todorov 2010: 80–81).

Kao što vidimo, narator koji priča u prvom licu nalazi se između, sa jedne strane, običnog lika od kojeg smo na odstojanju zbog mogućnosti laganja i, na drugoj strani, naracije u trećem licu. Naracija u trećem licu, a posebno svevideći pripovedač, daje priču koja se uvek prihvata kao objektivna. Tada natprirodne pojave ne izazivaju čuđenje koje je potrebno za fantastičnu priču, već se radnja prihvata kao takva, kao deo stvarnosti, pa onda odmah ulazimo u sferu čudesnog.

Ako je narator tipična osoba sa svakodnevnim poslom, aktivnostima, razmišljanjima i mestom stanovanja, čitaocu je lakše povezivanje sa njim. Baš u toj svakodnevnosti i običnosti javlja se nešto, naoko ili ne, natprirodno što izaziva sumnju fantastičnog kod naratora, a preko poistovećivanja sa njim i kod čitaoca. Zbog svega toga je naracija iz ugla pripovedača, koji je u isto vreme lik, najpogodnija za fantastičnu književnost. Treba napomenuti da poistovećivanje sa naratorom potiče iz teksta, a ne iz „naivnog“ čitanja stvarnog čitaoca, koji može da tumači tekst na svoj način ili koji može, sa druge strane, da ostane u potpunosti distanciran od radnje dela. Samim tim zapitanost i začuđenost kao reakcija javljaju se, ne zbog zbuđenosti stvarnog čitaoca, već zbog dvosmislenosti koja se javlja u samom tekstu (Todorov 2010: 81).

Ne smemo zaboraviti da je narator ipak i dalje lik i uzeti u obzir mogućnost da i on može, svesno ili nesvesno, da laže, tj. da daje netačne izveštaje o „natprirodnom“ događaju. Poistovetiti se sa naratorom ne znači slepo verovati njegovom sudu i prihvatati ili odbacivati natprirodno, već kroz njegovo iskustvo „overodostojiti ono što je napisano“ (Todorov 2010: 81). Sve ovo nas nikako ne udaljava od fantastičnog, već još više stavlja u stanje sumnje i oprezne obrade podataka koje dobijamo od pripovedača. Moguće odnose čitaoca prema naratoru Todorov ukazuje upravo na primerima Mopasanovih priča:

Mopasanove novele daju sliku različitih stepena poverenja koje ćemo imati u pripovedanje. Možemo razlikovati dva takva stepena, prema tome da li je pripovedač izvan povesti ili je jedan od njenih učesnika. Kada je izvan, on može učiniti ili ne učiniti verodostojnim ono što govore likovi; u prvom će slučaju pripovest učiniti uverljivijom, kao u navedenom odlomku iz *Ludaka?* U protivnom, čitalac će doći u iskušenje da fantastično objasni ludilom, kao u *Pletenici* i u prvoj verziji *Orle*, jer je okvir pripovedanja ludnica. Ali u svojim najboljim fantastičnim novelama, *Noć*, *Orla*, *Ko zna?*, Mopasan od pripovedača pravi baš junaka povesti [...] Naglasak se, dakle, slavija

[*sic.*] na činjenicu da je reč o govoru lika, a ne o govoru pisca: svaka se reč uzima sa predostrožnošću, i možemo pretpostaviti da su svi likovi ludaci. Premda ove likove ne uvodi razgovetno naznačen pripovedačev govor, ipak im, paradoksalno, poklanjamo poverenje. Ne kaže nam se da pripovedač laže, pa nas sama mogućnost da on laže na neki način strukturalno zapanjuje. Ali ta mogućnost postoji (jer i pripovedač je lik), i – neodlučnost se kod čitaoca može roditi (Todorov 2010: 82–83).

Još jednom je, dakle, potvrđeno kako se fantastičnom više približavaju povesti u kojima je naracija u prvom licu, i to one gde je pripovedač junak priče, a u ovakve priče, podsećamo spada i „Orla“ iz 1887. godine.

Ako li je pripovedač samo posmatrač čudnog događaja koji se dešava drugome, on može čitaocu da „pošalje“ poruke dvostrukog uticaja: one mogu da pomognu (kao u priči „Ludak?“ („Un fou ?“)) ili odmognu (prva verzija „Orle“) verodostojnosti ispričanog.

Todorovu se može zameriti da olako raspoređuje priče prema tome koliko je verodostojnost natprirodnog uverljiva za čitaoca, s obzirom da ne daje za obe navedene priče isti opseg informacija. Todorov propušta da pomene da je i u okviru priče „Ludak?“ još u prvoj rečenici pomenuto da je glavni lik, Žak Paran, umro lud u bolnici (Maupassant 1884, para. 1). Prema tome bi onda čitalac i ovde mogao da prihvati ludilo kao objašnjenje svega. Naravno sama nesigurnost u „Ludaku?“ se nagoveštava još u naslovu u kom se nalazi upitnik uz dijagnozu ludila. Pored toga, narator kaže za Parana, da je „odavno možda bio lud“ (Maupassant 1884, para. 1) i tu nesigurnost izazvanu rečju „možda“ opravdava u ostatku priče u kojoj se javljaju neobjašnjiva hipnoza i telekineza. Isto tako i u prvoj verziji „Orle“ pomen ludnice ne može se prihvatiti kao dokaz da je priča u sferi čudnog. Razlozi za to kriju se u stilu pripovedanja i detaljima radnje o kojima će u radu biti više reči.

Ako posmatramo samo formu priče, dnevnik i pripovedanje u prvom licu iz druge verzije „Orle“ predstavljaju bolju identifikaciju podrazumevanog čitaoca sa likom naratora i samim tim bolje određuju fantastično od forme sa okvirom iz prve verzije u kojoj se pored prvog, koristi i treće lice pripovedanja.

3.3 STIL „ORLE“

Todorov uviđa da „književni tekst deluje kao sistem“, pa tako „postoje nužni, a ne proizvoljni odnosi između delova od kojih se tekst sastoji“ (Todorov 2010: 73) i zbog toga „treba da u svim ravnima pronađemo posledice onog čitaočevog dvosmislenog opažanja koje odlikuje fantastično“ (Todorov 2010: 74). Pokušaćemo da utvrdimo kako je stil ove priče povezan sa njenom formom i sadržajem, odnosno radnjom. Stilski aspekti fantastičnog koje ćemo obraditi su temporalnost, leksika i morfosintaksa.

3.3.1 Temporalnost u dnevniku i u verziji sa okvirom

Narator u formi dnevnika obeležava datum svakog zapisa, te se grafički jasno vidi kako se stanje pripovedača menjalo tokom različitih dana, pa čak i u različitim beleškama tokom istog dana. Neobjašnjivi događaji su, neposredno nakon što su se desili, uneseni u dnevnik, dok su proživljena osećanja još jaka. Ako narator tada i koristi prošlo vreme, ono je uvek opis nečega što se desilo upravo, ili eventualno prethodnog dana. Jedini put da se narator podseća prošlih događaja je nakon putovanja tokom kog nije pisao. Računajući tu pauzu u pisanju od mesec dana, radnja priče traje svega nešto duže od četiri meseca, tačnije od 08. maja do 10. septembra. Sa tako kratkim vremenskim periodom, priča je po obimu tri puta duža od prve verzije u kojoj narator opisuje događaje koji su se dešavali godinu dana i to čini na vremenskom odstojanju, koristeći prošlo vreme. Podrazumevani čitalac, dakle, dobija tri puta više impresija, i to svežih, od naratora „Orle“ iz 1887. godine za nešto što se dešavalo intenzivno, za tri puta kraće vreme nego u verziji iz 1886.

Todorov primećuje da razumevanje teksta zavisi od korišćenja različitih vremenskih kategorija, pa tako „čudesno odgovara nepoznatoj, još neviđenoj pojavi koja će se tek dogoditi – dakle, budućem vremenu“, čudno se oslanja na iskustvo i poznate činjenice, tj. prošlo vreme, a neodlučnosti fantastičnog preostaje sadašnjost kao vreme između prošlosti i budućnosti (Todorov 2010: 73). Stoga druga verzija „Orle“ koja je većinski ispričana u sadašnjem vremenu, pripada fantastičnom. Činjenica je da je „Orla“ iz 1886. u retrospektivnom pripovedanju i da je okvir ludnica, pa ne čudi da je Todorov ovu priču smestio u aspekt čudnog. Zadržimo se, ipak, na tonu naracije ove verzije. Dok su izjave iz druge verzije, pune emotivnog naboja, čak nekad i patetične, narator iz prve verzije priča događaje koji su se dešavali tokom prethodne godine. Njegov ton je odmeren; imao je vremena da razmisli o svemu. Kroz diskurs se s uvažavanjem obraća naučnicima i psihijatrima, s vremena na vreme ih nazivajući gospodom:

Gospodo, slušajte, ja sam smiren; nisam verovao u natprirodno, čak ni sad ne verujem; ali, od tog trenutka sam bio siguran da, kao što postoje dan i noć, da tako postoji pored mene neko nevidljivo biće koje me je opsedale, zatim me napustilo, i koje se ponovo vratilo (Maupassant 1886, para. 36).

Priča smireno, iznoseći neoborive dokaze da Orla postoji. Pored toga, kroz pričanje napominje da je on razuman čovek i da se osećao ljuto i zgađeno što mu se dešavaju čudni događaji. Doktor Marand mu veruje jer je video i ostale slučajeve u selu kojima se dešava klonulost duha i nestajanje mleka i vode. Zbog toga i traži mišljenje ostalih stručnjaka. Ova verzija priče završava se zapitanošću doktora Maranda da li su

on i narator ludi ili je na svet došlo novo biće (Maupassant 1886, para. 84). Ovom nesigurnošću ostajemo i dalje u fantastičnom jer ništa nije razjašnjeno, ali skoro da smo u potpunosti prihvatili čudesno.

Ključna razlika između dve verzije priče počiva upravo u vremenskoj razlici direktnog i retrospektivnog pripovedanja. Narator u drugoj verziji „Orle“ unosi različite neposredne podatke i osećanja u dnevnik, dok se u prvoj verziji fokusira samo na najbitnije činjenice koje treba da predoči stručnjacima. On u prvoj verziji i priznaje da previše suvoparno pripoveda:

Osećam, gospodo, da vam sve ovo pričam prebrzo. Vi se smejete, vaša odluka je već pala: „Ovaj je lud.“ Trebalo je da vam do tančina opišem to osećanje čoveka zdravog duha koji, zaključan u sobi, gleda, kroz staklo boce, kako je malo vode nestalo dok je spavao. Trebalo je da vam objasnim to mučenje koje se ponavljalo svake večeri i svakog jutra, i taj nesavladljivi san, i ta još strašnija buđenja. Ali nastavljam sa pričom (Maupassant 1886, para. 31–32).

I u ovom se primeru vidi oprečnost između smirenosti naracije i neverovatnog sadržaja priče. Pripovedač želi da što pre ispriča događaje, uprkos tome što će ga proglasiti ludim. U tome se ogleda hitnost situacije: narator žuri da završi priču i da uz pomoć drugih pokuša da spasi svet od Orle, novog naslednika ljudske rase „koji dolazi da nas zbaci sa prestola, da nas potčini, da nas ukroti, i možda da se hrani nama, kao što se mi hranimo govedima i svinjama“ (Maupassant 1886, para. 74).

Bilo da prva verzija „Orle“ pripada više čudesnom ili čudnom, ona se upotrebom prošlih glagolskih vremena udaljava od fantastičnog za koje je tipično sadašnje vreme, a upravo ono se koristi u drugoj verziji ove priče.

3.3.2 Leksičko polje fantastičnog

Todorov zapisuje da atmosferu koja izaziva strah i strepnju Lavkraft određuje kao glavnu odliku fantastičnog, dok je on pridodaje stvarnom čitaocu i smatra da fantastično ne zavisi od „hladnokrvnosti čitaoca“ (Todorov 2010: 73). Ipak primećujemo da kod većine fantastičnih pripovesti upravo mračna atmosfera pomaže da se stvori reakcija sumnje i nesigurnosti kod lika i čitaoca, a to je suštinsko u fantastičnom. Ovo opšte raspoloženje strepnje i sumnje postiže se, između ostalog, posredstvom leksičkog polja. U „Orli“ na takvu atmosferu ukazuju reči kao što su: ludilo/lud (fr. *folie, affolement, fou*), strah/uplašen (fr. *peur, apeuré*), tajna/tajanstven (fr. *mystère, mystérieux*) zebnja (fr. *angoisse*), usamljenost/sam (fr. *solitude, seul*), poremećaj/uznemiren (fr. *trouble, troublé*), briga/zabrinut (fr. *inquiétude, inquiet*), bolest/bolestan (fr. *maladie, malade*), smrt/mrtav (fr. *mort, mort*). Dok se u prvoj verziji

„Orle“ ove lekseme, ako ih ima, ponavljaju jednom do nekoliko puta, u drugoj se verziji one ponavljaju od četiri puta (*angoisse*) do preko dvadeset puta (leksičko polje ludila).

Pomenimo još i reči koje su direktno u vezi sa fantastičnim. U pitanju su lekseme sumnja/sumnjati (fr. *doute/douter*) koje se u „Orli“ iz 1887. pojavljuju četrnaest puta. U prvoj verziji „Orle“ nailazimo samo na tri upotrebe ovih leksema u potvrdnom obliku, dok se sa druge strane izraz „bez sumnje“ i negiran glagol „uopšte ne sumnjati“ ponavljaju šest puta.

Kada posmatramo upotrebu reči koje označavaju sumnju fantastičnog ili strah i strepnju koje su takođe prema Lavkraftu bitne za fantastično, uviđamo da se one mnogo češće javljaju u drugoj verziji „Orle“, dok se u prvoj verziji javljaju povremeno. Stoga smatramo da se i upotrebom leksike druga verzija „Orle“ više približava fantastičnom, u odnosu na prvu verziju.

3.3.3 Fantastično u morfosintaksičkim strukturama

Ponavljanje pomenutih leksema jedan je od autorovih stilskih književnih postupaka kojima pojačava dejstvo neprijatne atmosfere. Štaviše, Emili Čeroszimo uviđa da se „jezik natprirodnog“ izražava „ne samo ponavljanjem reči, nego i u morfosintaksi teksta u kojoj nalazimo i ponavljanje određenih struktura“ (Cersosimo 2014: 157). To ipak i dalje nije jezik natprirodnog, već fantastičnog, s obzirom da se čitalac nije opredelio za čudesno. Što se tiče morfosintakse, pokušaćemo da analizom različitih vrsta rečenica i upotrebe interpunkcijskih znakova utvrdimo da li se tu nalaze neke odlike fantastičnog.

3.3.3.1 Odrične rečenice

Prema mišljenju Emili Čeroszimo odrične rečenice „pokazuju nemoć u kojoj se on [narator, prim. J. J.] nalazi, nemoć da razume okolnosti koje mu se dešavaju i nemoć da na njih deluje“ (Cersosimo 2014: 157). Dokažimo ovo pomoću primera iz druge verzije „Orle“:

18. *maja*

Био сам код лекара, јер више нисам могао да спавам [...]

25. *maja*

[...] Вечеравам брзо, затим покушавам да читам; али не разумем речи; једва разбирем слова [...] Отимам се, укочен оном свирепом немоћи која нас спутава у сновима; хоћу да вичем... не могу; хоћу да се макнем... не могу; покушавам, уз

страховите напоре, сав задихан, да се окренем, да збацим са себе то биће што ме сатире и дави... не могу (Мопасан 2010: 187–188).

5. јула

[...] Замислите човека који спава, кога неко убија, и он се буди са ножем у плућима, и кркља, обливен крвљу, и не може више да дише, и умире, а не схвата – ето! (Мопасан 2010: 191).

12. августа, 10 сати увече

Читав дан сам хтео да отпутујем; нисам могао. Хтео сам да извршим то слободно, тако лако, тако једноставно дело – да изађем – седнем у своја кола и одем у Руан – нисам могао. Зашто? (Мопасан 2010: 202)

Ponavljanje konstrukcije „ne mogu“ se vidi u jednom od primera, a u ostatku priče nailazimo i na slična ponavljanja negiranih glagola *moći* i *hteti*.

Dakle, narator ne može da spava, da se koncentriše, da se pomera i слободно креће, па чак ни да дише. Sve ovo, sem nemoći слободног кретања, заједничко је и naratorу u првој verziji „Orle“.

Odrične rečenice pokazuju, pored nemoći naratora na koju je Čerezimo ukazala, i nemoć čula. Iskoristićemo ovaj put primer iz прве verzije „Orle“ da to покажемо:

[Naše oko, prim. J. J.] ne poznaje bilione sićušnih stvorenja koja žive u jednoj kapi vode. Ne poznaje stanovnike, biljke i zemlju najbližih zvezda; ne vidi čak ni ono što je providno. Stavite pred njega ogledalo bez savršenog amalgama, oko ga neće uočiti i baciće nas pravo na njega, kao i pticu kad razbije glavu na prozore kuće. Dakle, ono ne vidi čvrsta i providna tela koja ipak postoje, ne vidi vazduh kojim se hranimo, ne vidi vetar koji je najjača prirodna sila, koji obrće ljude, ruši građevine, vadi drveće iz korena, diže more u planine vode koje razaraju granitne litice (Maupassant 1886, para. 69–70).

U prevodu smo sačuvali pasivne konstrukcije po kojima se vidi da su ljudi (a i ptice) potčinjeni čulu, u ovom slučaju vida, koje ih zbog svoje nesavršenosti baca na stakla i razbija glave. U ovom primeru je zanimljiva i suprotnost između slabosti čula vida i razorne snage vetra kao primera sile koja se ne može ni videti.

Odrične rečenice u „Orli“ najpre pokazuju nemoć naratora ili ograničenost čula. U oba slučaja one se proporcionalno javljaju i u првој i u drugог verziji ove priče.

3.3.3.2 Upitne rečenice

U prethodnim primerima za odrične rečenice nailazimo i na eliptičnu rečenicu „Зашто?“ (Мопасан 2010: 202) koja je samo jedan od pokazatelja neprestane zapitanosti naratora šta se i zašto dešava oko njega.

Ova je zapitanost prisutna u manjoj meri u prvoj verziji „Orle“. Specifična forma pripovedanja ove verzije skoro cela je u neprekinutom monologu i dopušta naratoru da se obraća, pa i da pita nešto doktore koji ga slušaju. Tako ima priliku i da pita doktora Maranda da li ogledi koje je ovaj poslednji izvršio odstupaju od njegove priče. Ovde upitne rečenice ne izražavaju sumnju fantastičnog, već služe tome da hipotezu jednog naizgled ludaka potvrdi stručno lice. Pripovedač pri tome skoro da preuzima ulogu detektiva koji se savetuje sa policijom, doktorima i svedocima oko istinitosti slučaja:

A sada, gospodo, da zaključim. Doktor Marand, nakon što je dugo sumnjao, odlučio je da sam otputuje u moj kraj. Troje mojih komšija je u ovom trenutku oduzeto, kao što sam ja bio. Da li je to tačno? Doktor odgovori: „Тачно је!“ Posavetovali ste ih da u sobi svaku noć ostave vode i mleka da biste videli hoće li tečnosti nestati. Oni su to uradili. Da li su te tečnosti nestale kao kod mene? Doktor odgovori sa naročitom ozbiljnošću: „Nestale su“ (Maupassant 1886, para. 62–67).

Drugu verziju „Orle“, sa druge strane, odlikuje unutrašnji monolog. U dnevniku su zapisani i retki dijalozi sa poslugom, kao i dijalozi koje vodi narator tokom dva putovanja. Ipak najznačajnije upitne rečenice pripovedač postavlja sam sebi. Još na početku priče on ne razume zašto se nakon prijatnog dana odjednom oseća tužno, a par dana kasnije oseća i strah:

Откуда долазе ти тајанствени утицаји што нашу срећу претварају у малодушност и наше самопоуздање у клонулост? Рекао би човек да је ваздух, невидљиви ваздух препун непознатих Сила, чија тајанствена близина на нас утиче. Пробудим се пун радости, у грлу осећам жељу да запевам. – Зашто? – Силазим поред воде; и наједанпут, после кратке шетње, враћам се дубоко жалостан, као да ме нека несрећа чека код куће. – Зашто? – Да није зимска језа додирнула моју кожу, потресла ми живце и помрачила душу? Да није појава неког облака, или боја дана, боја ствари, тако променљива, пошла кроз моје очи и помутила ми мисао? Ко ће то да зна? [...]

25. маја

[...] Око два сата попнем се у своју собу. Чим уђем, закључам двапут врата и намакнем заворницу; страх ме је... Чега? ... Пре се нисам бојао... Отварам ормаре,

завирујем под кревет, ослушкујем... ослушкујем... шта? ... (Мопасан 2010: 186–187).

Iako je narator razboriti čovek empirista, sklon je i filozofskim razmišljanjima. I pre pojave Orle veruje da postoje neobjašnjene sile, čak i zapisuje tu reč velikim slovom Sile (fr. Puissances). Navedeni primer pun je nekih od motiva koji će se pojavljivati u ostatku priče: nevidljive i nepoznate Sile, Orla kao nesreća koja čeka kod kuće (a kasnije ne dopušta ni da se odatle ode), živci koji su ometeni, oči koje daju krivu sliku mozgu. Kako se priča razvija, sve nabrojano izaziva kod naratora razne sumnje, pa se on pita da li postoje druga bića i kako do sada nisu otkrivena (Мопасан 2010: 190), zašto ne može da ode iz kuće (Мопасан 2010: 202), da li je lud (Мопасан 2010: 191), da li zaista vidi ružu koja lebdi ili je to priviđenje (Мопасан 2010: 200). Dok je narator u konstantnoj sumnji, ostaje u sferi fantastičnog. Stalna borba između verovanja čulima i verovanja razumu vodi naratora u stanje intenzivnog straha. Na kraju pripovedač ipak izlazi iz fantastičnog i prihvata natprirodno, tj. čudesno:

Али онај који влада нада мном, ко је тај, тај невидљиви? Тај што не може да се позна, та скитница неке натприродне расе? (Мопасан 2010: 203)

[...] Ново биће! Зашто да не? Оно је свакако морало да дође! Зашто да ми будемо последњи? [...] Нас има неколико, у ствари, веома мало на овом свету, почев од школке па до човека. Зашто да не буде још један више, ако је завршен период који дели узастопне појаве свих разних врста? Зашто да не буде још један више? [...] Зашто да не буде и других елемената осим ватре, ваздуха, земље и воде? (Мопасан 2010: 207)

Njegovo se raspoloženje poboljšava u periodu prihvatanja nove stvarnosti. Dok se pre boјao ko će ga spasiti (Мопасан 2010: 192), sada stvari uzima u svoje ruke i pokušava da ubije vatrom to novo biće.

Ипак, крај приче нам нуди одличне примере помутње духовног станја наратора која се огледа у стилу писања. Он користи доста упитних реченица, плашећи се да није успео да убие Орлу:

Мртав? Можда? ... Његово тело? Зар тело кроз које пролази светлост могу да разоре средства која убијају наша тела? А ако није мртав? ... [...] Чему онда то провидно тело, то тело које не може да се упозна, то одуховљено тело, ако и оно мора да страхује од болести, озледа, немоћи, пропасти пре времена? (Мопасан 2010: 211)

Упитне се реченице јављају мање у првој верзији, али njen specifični oblik dopušta obraćanje publici. Ove upitne rečenice ne prikazuju zapitanost, već služe naratoru da mu drugo lice potvrdi činjenice za koje već zna da su tačne. Sa druge strane,

skoro sve upitne rečenice se u drugoj verziji „Orle“ pojavljuju kao deo unutrašnjeg monologa naratora koji nije ni u šta siguran. Iako je on na kraju izabrao čudesno za objašnjenje događaja, podrazumevani čitalac još uvek nije siguran koje rešenje da izabere, pa ostaje u fantastičnom.

3.3.3.3 Uzvične rečenice

Uzvične rečenice su takođe u zanemarljivom broju upotrebljene u prvoj verziji „Orle“, tako da ćemo se zadržati na drugoj. U ovoj verziji nailazimo na širok spektar jakih osećanja prikazanih uzvičnim rečenicama, kao i uzvicima („Oh!“ i „Ah!“). Naratora na početku vidimo srećnog dok uživa u dvorištu. „Orla“ počinje euforičnom rečenicom „Диван дан!“, potvrđenu jednim od sledećih pasusa „Дивно је било то јутро!“ (Мопасан 2010: 185). Osećanja šoka i straha vide se već prilikom otkrivanja prazne boce vode:

Оно што се десило прошле ноћи толико је необично да ми се глава мути кад о томе мислим! [...] Кад сам најзад дошао себи, осетих поново жеђ; запалим свећу и пођем према столу на којем је стајала боца. Подигнем је и нагнем над чашу; ни капи. Била је празна! Била је потпуно празна! Најпре, то никако нисам могао да схватим; затим, наједанпут, осетих тако страшно узбуђење да сам морао да седнем, или, тачније, да се срушим на једну столицу! Потом се дигох скоком и погледах око себе! Онда опет седох, изван себе од чуда и страха, пред провидним стаклом! Посматрао сам га укоченим погледом и тражио одгонетку. Руке су ми дрхтале! Неко је, значи, пио ову воду? Ко? – Ја? – Ја, без сумње? Могао сам бити само ја! (Мопасан 2010: 191–192)

Uz strah i neshvatanje kako je moguće da je voda nestala, javlja se i nesigurnost kao odlika fantastičnog. Narator kaže da je on popio vodu i da tu nema sumnje, ali upitna rečenica razbija iluziju sigurnosti.

Vrhunac agonije je gubljenje moći upravljanja nad sobom, pa ne čudi što su ti pasusi puni uzvičnih rečenica, ponavljanja, pa čak i zapovednih rečenica, uz apostrofu – narator se obraća Bogu i moli ga za spas:

Затим, наједанпут, морам, морам, морам да идем на крај свога врта, да берем јагоде и да их једем. И ја идем. Берем јагоде и једем их! Ох, Боже мој, Боже мој, Боже мој! Има ли Бога? Ако те има, ослободи ме! Спаси ме! Помози ми! Опрости! Смилуј се! Помилуј ме! Спаси ме! Ох! Колике патње, колике муке, какав ужас! (Мопасан 2010: 203)

Vremenom narator sve više veruje u čudesno. Jedan od dokaza za to on pronalazi u povezanosti između članka u kom su opisani Brazilci koji su patili od istog „bića“ kao on i prolaska brazilske lađe s početka priče:

Знам... Знам... знам све [...]! Ах! Ах! Сећам се, сећам се лепе бразилијанске трокатарке, што је 8. маја прошла испред мојих прозора пловећи уз Сену! [...] Долазило је [оно Биће] из краја одакле му је порекло. И видело ме је! Видело је и моју белу кућу; и скочило је са брода на обалу. Ах, Боже мој! (Мопасан 2010: 205–206)

Narator druge verzije uspeva i da чује i da vidi Orлу u sceni sa ogledalom bez odraza. Izlaskom iz fantastičnog, on sve manje oseća strah, a sve više bes što mu ovo stvorenje upravlja životom, kao i nadu da može da ga savlada:

Ма шта је мени? То је он, Он, Орла, који ми не да мира, који ми уноси у главу ове лудорије! Он је у мени, он постаје мојом душом; убићу га!

Убићу га! Видео сам га [...]! Било је видно као усред дана, али ја не видех себе у огледалу! ... Било је празно, јасно, дубоко, пуно светлости! Али мога лика није било у њему... Премда сам стајао пред њим! (Мопасан 2010: 208–209).

Međutim, ta nada jenjava na samom kraju priče. Posle pomenutog bloka upitnih rečenica, sledi pasus sa uzvičnim:

Пропаст пре времена? Ту је извор свега људског страха! После човека, Орла. После онога који може да умре сваког дана, сваког часа, од сваке незгоде, дошао је онај који ће да умре само у свој дан, свој сат, у свој час, јер је стигао до границе постојања! (Мопасан 2010: 211)

I uzvične se rečenice takođe više javljaju u drugoj verziji „Orle“. One su pokazatelj jačine naratorovih osećanja koja preko zbunjenosti, sumnje, straha, paranoje i patnje dolaze do nade da može da победи Orлу, a zatim i beznađa kad shvati da је ubistvo nevidljivog bića nemoguće. Dok početne emocije pripadaju sferi fantastičnog, narator prihvataјуći da postoji natprirodno biće, izlazi iz fantastičnog.

3.3.3.3.1 *Fantastično u mesnim odrednicama*

Nabrojani primeri uzvičnih i zapovednih rečenica prikazuju osećanja karakteristična za fantastično, sem početne euforije i krajnje nade i beznađa. Pojavljivanje intenzivnih emocija usko је povezano sa jednom mesnom odrednicom. Sva ova osećanja su u vezi sa periodom dok narator boravi kod kuće, dok dva puta kad putuje i udaljava se od svog mesta stanovanja, prestaju jaka osećanja i narator uspeva

da u miru razmišlja, razgovara sa drugima, upija tuđa mišljenja, pa čak ima vremena i da zapiše u dnevnik društvenu kritiku na račun poslušnosti masa na državni praznik (Мопасан 2010: 194). Mesto koje narator povezuje sa negativnim osećanjima upravo je dom. Kuću u kojoj bi trebalo da se oseća sigurno i slobodno, povezuje sa zlom uzurpatorskom Silom. Zato i ne čudi da uzvičnih rečenica skoro pa i nema u onom vremenskom periodu kad je narator na putovanjima u Mon Sen-Mišelu i Parizu. Uzburkanost mentalnog stanja kod kuće vezuje se za fantastično, a kasnije i čudesno: zato su najznačajnije uzvične rečenice upravo u vezi sa ovom mesnom odrednicom.

3.3.3.4 Upotreba pravopisnog znaka tri tačke

Prema Umberto Eku, tri tačke u naučnim radovima označavaju izostavljen tekst ili predstavljaju „znak da navođenje nije završeno, da ima još toga da se kaže“ (Eko 2000: 54). U književnosti se pak može govoriti o stilskoj figuri apoziopezi (fr. *aposiopèse*). Apoziopeza je reč grčkog porekla sa značenjem *učutkivanje, tišina* (Le Roux 2021, para. 18). Nju karakteriše prekid iskaza, najčešće u dijalozima ili unutrašnjem monologu (Le Roux 2021, para. 2). Prema rečniku *Robera*, apoziopeza je „iznenadni prekid govora, kojim se iskazuje neko osećanje ili oklevanje“ („aposiopèse“ *Le Robert*).

U drugoj verziji „Orle“ tri tačke se koriste za isprekidane misli koje su automatski zapisivane u dnevnik, u obliku unutrašnjeg monologa. Ispresecane rečenice prikazuju neuravnoteženost mentalnog stanja naratora, a tri tačke predstavljaju stanku u zapisivanju, tj. tišinu u kojoj narator razmišlja. Ove se pauze prave zbog oklevanja i nesigurnosti pripovedača i zbog toga su stilsko obeležje fantastičnog. Pogledajmo dva primera iz teksta:

Овај пут нисам луд. Видео сам... видео сам... видео сам!... Више не могу да сумњам... видео сам!... Још ми је хладно до ноктију... Још ме је страх до сржи... Видео сам!... Шетао сам у два сата, на пуном сунцу, кроз свој врт ружа... стазом јесењих ружа које почињу да цвату (Мопасан 2010: 199).

Значи, побеглао је; уплашио се, уплашио се мене! Значи... значи... сутра... или било кад... моћи ћу да га имам у шакама, и да га смрвим о земљу! (Мопасан 2010: 205)

Ako bi podrazumevani čitalac posmatrao samo sloj značenja ovih primera, mogao bi da zaključi da je narator siguran u sebe. Ovaj poslednji čak i izgovara direktno da više ne može da sumnja. Međutim česta upotreba tri tačke odaje upravo suprotno osećanje. Narator je i dalje u nedoumici i ne veruje u potpunosti da je zaista video Orlu i da može da je savlada. Iako sebe ubeđuje da čudesno postoji, u ovakvim delikatnim

stilskim detaljima može se ipak uvideti da narator ni u jednom trenutku nije potpuno izašao iz fantastičnog.

Na samom kraju druge verzije „Orle“, nakon pasusa u kojima dominiraju obrađene upitne i uzvične rečenice, sledi poslednji pasus priče u kom se ističe upotreba pravopisnog znaka tri tačke. Nakon poslednje ispresecane misli „He... he... без икакве сумње, без икакве сумње... он није умро... Онда... онда... онда ми преостаје само да себе убијем!...“ (Мопасан 2010: 211) koju karakterišu ponavljanja reči i tri tačke, u priči nailazimo na dva preskočena reda i najzad na još jednu finalnu upotrebu pravopisnog znaka tri tačke.

Priča se završava jakim osećajem beznađa i nemoći. Narator ne zna na koji više način da se odupre Orli i jedino rešenje vidi u samoubistvu. Međutim i ovde tri tačke igraju ulogu u razumevanju teksta. One se opet značenjski sukobljavaju sa izrazom *bez ikakve sumnje*. Ne možemo u potpunosti biti sigurni da narator zaista ne vidi drugi način, sem samoubistva, da promeni svoju situaciju. Ova poslednja upotreba tri tačke može biti „znak da navođenje nije završeno, da ima još toga da se kaže“ (Eko 2000: 54) i u tom slučaju priča nije završena – narator se nije ubio, ali ne znamo šta se dalje dešavalo. Ipak, poslednje tri tačke mogu značiti i samo prekid pisanja dnevnika kom se narator neće vraćati jer se ipak na kraju odlučio na suicidalni potez. Dvosmislenost ovakvog otvorenog kraja ostavlja čitaoca zbunjenog. Priča ostaje nerazjašnjena i on nije u potpunosti siguran koje je pravo objašnjenje događaja – da li je narator lud, da li Orla postoji ili je neko treće razjašnjenje u pitanju. Ovaj osećaj sumnje koji ostaje nepoljuljan do poslednje stranice druge verzije „Orle“ omogućava čitaocu da se održi u fantastičnom – na tankoj granici između čudnog i čudesnog.

4. ZAKLJUČAK

U radu je data uporedna analiza elemenata fantastičnog u dve verzije „Orle“, priče Gija de Mopasana, polazeći od postavke Cvetana Todorova da je fantastično određeno sumnjom i nesigurnošću podrazumevanog čitaoca, a vrlo često i bar jednog od likova, da li radnja teksta može da se smesti u sferu čudnog ili čudesnog, tačnije da se razume kao plod utvrđene, „normalne“ stvarnosti ili kao posledica nepoznatih, natprirodnih sila.

Najpre je navedena osnovna radnja priče, a potom je analizirana njena forma. Prema Todorovu, fantastičnom najviše odgovara unutrašnja fokalizacija, zbog mogućnosti poistovećivanja čitaoca sa naratorom koji se našao u neshvatljivim okolnostima koje liče na natprirodno. Pripovedanje u prvoj verziji „Orle“ je iz prvog lica, ali priča ima okvir u trećem licu, čime je poistovećivanje otežano. Druga verzija

„Orle“ je u celosti ispričana iz prvog lica, u formi dnevnika i time više pripada fantastičnom.

Pored forme, fantastično zavisi i od stila. Stil smo odredili analizom temporalnosti, leksičkog polja i morfosintaksičkih struktura. U okviru poslednjeg podtipa smo analizirali upotrebu odričnih, upitnih, uzvičnih rečenica, kao i onih koje se završavaju trima tačkama. U vezi sa temporalnošću, utvrdili smo da se fantastično više povezuje sa drugom verzijom „Orle“ u kojoj se koristi sadašnje vreme, nego sa retrospektivnim pripovedanjem iz prve verzije. Upotreba leksema koje ukazuju na sumnju i strah fantastičnog takođe je obimnija u drugoj verziji. Što se tiče morfosintaksičkih vrsta rečenica koje pokazuju nemoć, začuđenost, jake emocije i sumnju svojstvene fantastičnom, sve se javljaju u obe verzije „Orle“, ali samo odrične u proporcionalnom broju, dok su upitne, uzvične i one sa trima tačkama dosta češće u drugoj verziji. Kroz upotrebu tri tačke nailazimo na stilsku figuru apoziopezu koja je pokazatelj dvosmislenosti i nesigurnosti: podrazumevani čitalac ne zna da li je narator ipak potpuno prihvatio čudesno i veruje da Orla postoji ili se i dalje plaši da je lud.

Ukoliko je narator u drugoj verziji i prihvatio čudesno, podrazumevani čitalac i dalje, na osnovu svih detalja, nije siguran šta se desilo. On može radnju priče da objasni i ludilom i natprirodnim, tako da ostaje u oblasti fantastičnog. U prvoj verziji priče dva lika veruju u Orlu, pa iako se radnja dešava u ludnici, podrazumevani čitalac je skoro spreman da prihvati natprirodno, jer je to najverovatnije rešenje, uzimajući u obzir detalje radnje. On, ipak, do kraja priče zadržava nesigurnost, odliku fantastičnog. Posle ove uporedne analize verzija „Orle“, možemo da potvrdimo početnu hipotezu da „Orla“ (računajući ovde obe verzije) pripada fantastičnoj književnosti, sa tom razlikom što druga verzija ima više elemenata fantastičnog u formalnim i stilskim karakteristikama.

LITERATURA

- Bercot, M. (1994). Présentation. Dans Maupassant, G. de (écriv.), *Le Horla : première et deuxième version suivie de Lettre d'un fou* (pp. 5–10). Paris : Librairie Générale Française.
- Cersosimo, E. (2014). La peur, la folie, l'hésitation et la mort dans *Le Horla*, version de 1887, de Guy de Maupassant. *Revista de Linguas Modernas*, 21, 153–166.
- Eko, U. (2000). *Kako se piše diplomski rad*, prev. Đukić-Vlahović, M. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Larousse*. Preuzeto 01.03.2023, sa <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantastique/32848>
- Le Robert*. Preuzeto 01.03.2023, sa <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/aposiopeze>, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fantastique>

- Le Roux, N. (ed). (2021). Aposiopèse – Figure de style [définition et exemples]. *La langue française*. Preuzeto 23.03.2023, sa <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/aposiopese-figure-de-style>
- Мопасан, Г. де. (2010). *Необичне приче*, прев. Константиновић, Р. и др. Београд: Новости.
- Rachmühl, F. (1983). *Le Horla : Maupassant : une œuvre : texte intégral ; Le récit fantastique : un thème*. Paris : Hatier.
- Рибникар, В. (1994). Цветан Тодоров и теорија фантастике. *Књижевне новине : орган Савеза књижевника Југославије*, 46(891), 7.
- Thérenty, M-È. (1999). *Le Horla : Maupassant : nouvelles fantastiques*. Paris : Larousse-Bordas.
- Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*, прев. Mančić, A. Београд: Službeni glasnik.
- Trésor de la Langue Française informatisé*. Preuzeto 06.03.2023, sa <https://www.cnrtl.fr/definition/fantastique>

IZVORI

- Maupassant, G. de. (1875). La main d'écorché. *L'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson*. Preuzeto 15.02.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/ecorche.html>
- Maupassant, G. de. (1876). En canot. *Le Bulletin français*. Preuzeto 06.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/surleau2.html>
- Maupassant, G. de. (1884). Un fou ?. *Le Figaro*. Preuzeto 06.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/unfou2.html>
- Maupassant, G. de. (1885). Lettre d'un fou. *Gil Blas*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/lettrefou.html>
- Maupassant, G. de. (1886). Le Horla. *Gil Blas*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/horla.html>
- Maupassant, G. de. (1887). Le Horla. *Le Horla*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/horla2.html>

Jelena D. Janković

ELEMENTS OF THE FANTASTIC IN FORMAL AND STYLISTIC FEATURES OF GUY DE MAUPASSANT'S SHORT STORY „THE HORLA“

Summary

Based on Tsvetan Todorov's essay *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, which serves as the foundation for defining the concept of the fantastic, this paper explores whether Guy de Maupassant's short story „The Horla“ possesses characteristics of the fantastic. Using a comparative method, we examine to what extent the first version of „The Horla“ from 1886 and the second version from 1887 belong to the genre of fantastic literature, relying on the definitions

from dictionaries and opinions provided by French and Serbian literary criticism, and limiting our analysis to two areas: the differing formal structures of the two versions and the distinct styles employed in each. This text can serve as a starting point for further research into Maupassant's literary works, particularly those dealing with his fantastic short stories: first of all „The Horla“ (both versions of this story), but also „A Madman?“ (1884), „Letter from a Madman“ (1885) and other fantastic short stories.

Key words: Guy de Maupassant, The Horla, concept of the fantastic, fantastic literature, the literary form of a diary

